Bohdan POCIEJ

CO SIĘ STAŁO Z MUZYKĄ W NASZYM STULECIU?

Muzyka naszego stulecia ma iście janusowe oblicze. Z jednej strony otwarta jest jak nigdy dotąd na przyszłość, czuła na skrajne nowatorstwo. Z drugiej strony – również jak nigdy dotychczas – zwrócona jest ku przeszłości, uświadamiająca sobie zakorzenienie w historii.

PRZEŁOM CZY KRYZYS?

Wiek XX w sztuce (sztukach i filozofii) rozpoczął się modernistycznie: efektowną inwazją nowości, którą podnoszono wręcz do rangi wartości naczelnej, oraz rozkwitem różnych awangard artystycznych, iluzją postępu. Kończy się natomiast postmodernistycznie: totalnym sceptycyzmem (jeśli nie wręcz negacją) wobec rozwoju, ewolucji, postępu, wobec historii w ogóle.

Cofnijmy się do początków: nowe malarstwo, nowa poezja i proza, nowy teatr, nowa architektura, film jako nowa sztuka. I nowa muzyka: Debussy, Strawiński, Bartók, ezoteryczna szkoła wiedeńska... Nowość w sztuce tyleż porywa „postępowych" entuzjastów, co odpycha „konserwatywnych" przeciwników. Z czasem jednak przestaje być nowością, „oswaja się" i jeśli ma tylko dość sił żywotnych, wchodzi w normalny obieg kulturowy. Tak powinno być z każdą sztuką: malarstwem, rzeźbą, poezją, teatrem, filmem, architekturą, muzyką...

Z muzyką wszakże jest inaczej. I to mnie właśnie zastanawia, kiedy wspominam perypetie, jakie przeszła w naszym wieku. Współczesna poezja i proza, współczesne malarstwo i rzeźba, współczesny dramat, teatr i film – dawno już stały się normalną, powszechną strawą duchową konsumentów kultury. Tymczasem muzyka – nie tylko ta nowsza, z ostatnich lat, ale i ta starsza, z pierwszej połowy stulecia (z pewnymi tylko wyjątkami: Mahler, Debussy, Ravel, Strawiński – wczesny, neoklasyczny) – nie stała się bynajmniej pokarmem takim jak inne sztuki. Publiczność, słuchacze (ja sam zresztą do nich należę, choć muzykę XX wieku chyba rozumiem) preferują muzykę powstałą w wiekach poprzednich, zwłaszcza w wieku XIX, XVIII, XVII – nad tę, którą napisano w naszym stuleciu. Może to sprawa „zadomowienia". W tamtej muzyce: Bacha, Vivaldiego, Händla, Couperina, Scarlattiego, Haydna, Mozarta, Beethovena i wszystkich wielkich XIX wieku, łącznie z Mahlerem

– można się istotnie zadomowić, być w niej jak u siebie. Natomiast w tej z naszego wieku zadomowić się prawdziwie (z małymi wyjątkami) nie sposób. Dlaczego? Czy przełom, jaki nastąpił w początkach tego stulecia, był aż tak radykalny? Czy był aż tak rewolucyjny, że doprowadził do ostrego kryzysu recepcji? Może naruszono tu jakieś zasadnicze kanony, prawa percepcji muzyki? I czy muzyka weszła w XX wieku w zupełnie nową dla siebie epokę, o zasięgu i natężeniu nowości i nowatorstwa dotychczas w swych dziejach nie spotykanych?

DWA ŚWIATY

Oto rysują mi się na początku stulecia jakby dwa światy muzyki: ten „stary" z czasu przeszłego i ten „nowy", który w wyniku przełomu dopiero powstaje.

Historia muzyki europejskiej zna tylko dwa podobne (ale tylko podobne!) przełomy dotyczące generalnie stylu i koncepcji muzyki: jeden z XVI/XVII wieku (z „renesansu" na „barok", by użyć obiegowych formułek) i drugi około roku 1750 – data śmierci J. S. Bacha (z „baroku" na „klasycyzm"). Powstawanie i dojrzewanie polifonii (muzyki wielogłosowej) na przełomie tysiącleci – fakt o znaczeniu fundamentalnym dla muzyki Zachodu – nie tyle było przełomem, co długim ewolucyjnym procesem.

Co oznacza w ogóle pojęcie przełomu w dziejach sztuki? „Rewolucyjne" to znaczy przyspieszone i „totalne" przestrojenie wrażliwości, wyobraźni, myślenia artystycznego; przestawienie się także na nową koncepcję współgrania i proporcji elementów, czyli formy dzieła sztuki. A w konsekwencji – na nowy światopogląd artystyczny tkwiący u podłoża tych zmian: nową „estetykę" czy „filozofię".

Jakiż tedy był ten nowy świat muzyki powstający w pierwszych dziesiątkach lat naszego wieku, dany ówczesnym jego odbiorcom w radykalnie nowatorskich doświadczeniach słuchowych? I jak się ów świat miał do świata „starego"? W co głównie wymierzone było ostrze nowego? I czego przede wszystkim dotyczyły zmiany? Ujmując rzecz w dużym skrócie: zmiany dotyczyły głównie języka muzyki (sięgając tym samym do jej istoty) w dwóch zasadniczo różnych znaczeniach:

– języka muzyce immanentnego, wewnętrznego, „substancjalnego", w znaczeniu doboru, jakości i organizacji dźwięków (materiału brzmieniowego); mówiąc inaczej: dźwiękowego systemu;

– języka „transcendentnego", w znaczeniu mowy dźwięków; języka symboliczno-ekspresyjno-znaczeniowego, którym muzyka do nas mówi.

Przez trzy wieki z górą, od wieku XVII począwszy, muzyka była komponowana według zasad systemu dźwiękowego zwanego w skrócie systemem

dur-moll (z dookreśleniem: system harmoniki funkcyjnej, harmonicznych funkcji akordowych). Ów system – którego sednem jest dualizm tak zwanych trybów, równouprawnienie skal durowej i molowej i wywiedzionych z nich akordów (trójdźwięków) z dużą i małą tercją – na przełomie wieków XVI i XVII wypierał stary system skal kościelnych (modalny), zakorzeniony jeszcze w muzyce starożytnej Grecji, a w kulturze chrześcijańskiej panujący od pierwszych wieków, ponad 1500 lat. Jeżeli najcenniejszą zdobyczą tamtego systemu była sztuka polifonii, z ducha średniowieczna i tak intensywnie rozwijająca się od XIV do XVI wieku, to najcenniejszym owocem systemu dur-moll, związanego już z nowożytnym obrazem świata (kosmosu), będzie harmonika, element dzieła muzycznego (analogiczny do koloru w malarstwie) obdarzony zdolnością niebywale dynamicznego rozwoju i rozrostu.

W ogóle ów uniwersalny system komponowania muzyki – zawierający w sobie taką różnorodność stylów, powszechnych i indywidualnych – w którym rdzenny, wielko- i małotercjowy dualizm nabierze z czasem (u Mozarta i w romantyzmie) walorów zasadniczego zróżnicowania emocji, nastroju (radość – smutek), czeka jeszcze na swoją obszerną monografię kulturową; łącznie zresztą z systemem go poprzedzającym (skal modalnych). Nęci zwłaszcza porównanie systemu muzycznego (w jego swoistej logice: sposobów postępowania i bogactwa możliwych rozwiązań w ramach systemu) z jakimś podobnie uniwersalnym systemem filozoficznym, a przynajmniej jeden taki system można wskazać: filozofii scholastycznej w późnym średniowieczu; potem już systemy się bardziej indywidualizują. Czyż jednak w najogólniej pojętym sposobie uprawiania filozofii nowożytnej u wielkich jej mistrzów – od Kartezjusza po Hegla – nie można wskazać jakichś wspólnych cech uniwersalnego systemu: myślenia, logiki, wywodu, dowodu?

Wracając do muzyki, w polu systemu dur-moll, w czasach jego panowania, dokonuje się ów bezprzykładnie dynamiczny rozwój i rozrost dziedziny muzycznej: mnogość form i gatunków muzyki powstałych w XVII i XVIII wieku w okresie baroku i klasycyzmu, rozwijanych w epoce romantyzmu XIX wieku. Do tego zasadniczego trzonu form nasz wiek XX już nic nowego nie dodał.

To właśnie w polu systemu dur-moll – jak żaden w dziejach muzyki otwartego i zasobnego w możliwości – rozwija się owa sugestywna i przejmująca wymowność muzyki, „muzyka jako mowa dźwięków" („Musik als Klangrede" – określenie wielkiego odkrywcy, interpretatora muzyki dawnej Nikolausa Harnoucourta weszło już do słownika pojęć fundamentalnych muzykologii historycznej), osiągając swoje pierwsze apogeum „mowy afektów" kształconej na retoryce w baroku u Bacha, a drugie – mowy uczuć bezpośrednich w romantyzmie (Schubert, Chopin, Wagner).

To w obszarze systemu dur-moll muzyka wyzwolona z początkiem XVII wieku, przez „nową praktykę" (seconda prattica) z intelektualizmu średnio-

wiecznej z ducha polifonii i aprioryzmu formy wchodzi w nowe (czy odnowione) związki: ze słowem poezji i prozy religijnej i świeckiej, z innymi sztukami, z filozofią. Muzyka staje się poetycka, malarska, teatralna, architektoniczna, metafizyczna. Zacieśniają się też i pogłębiają jej więzi z naturą. A te związki i pokrewieństwa swoje apogeum osiągną w XIX wieku w romantyzmie, gdy przyświecać im będzie idea „korespondencji sztuk". To w epoce panowania systemu dur-moll muzyka osiągnęła szczyty barwności, ruchliwości – formalnej, wariacyjnej, przetworzeniowej, ekspresywności emocjonalnej – dramatyzmu, liryzmu, tragizmu i refleksyjności.

A czyż nie uderza nas to, że okres panowania systemu dur-moll jest zarazem epoką twórców muzyki w ogóle największych, geniuszy kompozycji – od Monteverdiego (1567-1643) po Mahlera (1860-1911)?

Ten system, w którym powstała najbogatsza „mowa dźwięków", poprzez niesłychanie intensywny, przyspieszony („samospalający"?) rozwój harmoniki (Chopin, Liszt, Wagner), u schyłku wieku XIX wyczerpał – rzekomo – swoje możliwości rozwojowo-formotwórcze i jakoby sam (?) domagał się swojego radykalnego poszerzenia, przełamania, czy wręcz zniesienia. Dalsze zagęszczanie sieci „pobocznych", „błądzących" akordów, modulacji, chromatyki prowadziło do totalnej amorfii i nieokreśloności emocjonalnej (co zresztą słychać nieraz u epigonów Wagnera). Romantycznej mowie dźwięków – tak bardzo rozwiniętej, a do szczytu ekspresyjności doprowadzonej przez Wagnera, i tak genialnie odnowionej przez sięgnięcie do romantycznych źródeł w muzyce Brahmsa, Brucknera, Czajkowskiego, Dworzaka, Mahlera – groziło wszakże w końcu wyjałowienie: tak to przynajmniej widzieli, słyszeli i pojmowali nowatorsko nastawieni kompozytorzy w początkach naszego wieku. Muzykę należało tedy wyzwolić z obumierających więzi systemu tonalnego, a przynajmniej więzi te między harmonicznymi funkcjami akordów rozluźnić przez uwolnienie czystych brzmień i współbrzmień.

W pierwszych dziesiątkach lat naszego wieku (do pierwszej wojny) zaznaczyły się trzy generalne sposoby odnowy, trzy kierunki uderzenia w stary system, trzy modi nowatorskiego doświadczenia kompozytorów, trzy drogi wyjścia z kryzysu.

Pierwsza droga – z ducha francuska (Debussy), impresjonistyczna – odnowienia poprzez nowe piękno, urodę czystych b r z m i e ń i współbrzmień w ich swobodnym, zgodnym z ruchem natury przepływie (opartym wszakże na kunsztownych sposobach organizacji dźwięków według skal modalnych, diatonicznie, pentatonicznie); w muzyce inspirowanej tyleż czystym dźwiękiem, co poezją, malarstwem, pięknem natury.

Druga droga – najbardziej ekskluzywna i ezoteryczna, budząca najsilniejsze opory słuchaczy, z ducha niemiecka (acz zrodzona w Wiedniu), ekspresjonistyczna – odnowienia muzyki (również, choć inaczej, inspirowanej literaturą, teatrem, malarstwem) poprzez nagą, jakby skondensowaną, antyro-

mantyczną (znoszącą „mowę uczuć"), wynikającą z samej substancji dźwiękowej ekspresję; muzyka oparta na zasadach nowej atonalnej (potem dodekafonicznej) organizacji dźwięków (szkoła wiedeńska: Schönberg, Berg, Webern).

Trzecia droga – z ducha rosyjska, witalistyczna – odnowy przez energię rytmu i „nagiej" formy dźwiękowej; tu inspiracje szły ze sztuki tańca, z teatru (*Święto wiosny* Strawińskiego).

Te trzy sposoby odnowy określają zasadniczo dalszy burzliwy, gorączkowy, euforyczny, chaotycznie-meandryczny rozwój muzyki w naszym stuleciu, a także jej załamania, kryzysy, redukcje ad absurdum, doświadczenia skrajne amorfii totalnej i nicości.

Dziś postrzegam wyraźnie, że ten nowy świat – odkrywany w doświadczeniu kompozytorskim trzema różnymi sposobami – był światem muzyki, wobec bogactwa tradycji bliższej i dalszej, zredukowanej, zubożonej o istotne walory. Zredukowano przede wszystkim „mowę dźwięków" (najmniej jeszcze u Debussy'ego, który stworzył jej nową, sugestywną odmianę w czarodziejskim pięknie swej opery *Peleas i Melizanda*).

Wspólną natomiast cechą tych trzech kierunków było wyzwolenie muzyki do nowego brzmienia (do – jak to później nazwano – sonoryzmu). Brzmienie samo w sobie – materia muzyki radykalnie odnowiona – stanęło w centrum doświadczenia kompozytorskiego. Poszerzył się zasób współbrzmień: przynajmniej pod tym względem muzyka się istotnie wzbogaciła. Wraz z przełamaniem zasad systemu tonalnego dur-moll dysonanse zrównały się w prawach z konsonansami (w wyniku zresztą dłuższego procesu od połowy XIX wieku). I tutaj, w owym równouprawnieniu dysonansów, w maksymalnym rozszerzaniu skali efektów brzmieniowych oraz w eksponowaniu brzmień ostrych, szorstkich, drażniąco brzydkich – tkwiła głównie kość niezgody między kompozytorem nowej muzyki a słuchaczem wychowanym na muzyce starej (w systemie tonalnym) i nawykłym do niej, z jej hierarchią współbrzmień. „Bariera dźwięku" budziła jakiś elementarny opór, sprzeciw.

NOWOŚĆ ZAKORZENIONA W TRADYCJI

Spytajmy teraz, jak cały ów przełom wygląda dziś, z perspektywy kończącego się stulecia. Kiedy już wiemy, „co nastąpiło potem" i jak straszliwe doświadczenia przeszła ludzkość w pierwszej połowie XX wieku. Te doświadczenia okrucieństwa, przekraczające granice wszelkiej wyobraźni, musiały jakoś zaważyć na charakterze i rozwoju sztuki w naszym stuleciu, także i muzyki (choć ta wydaje się najbardziej oporna na działanie „ducha czasu"). Bo czymże w końcu tłumaczyć to niespotykane w epokach poprzednich nasilenie prądów turpistycznych i nihilistycznych, degradujących piękno i unie-

ważniających czy wręcz niszczących f o r m ę, jeśli nie utratą wiary w te fundamentalne walory warunkujące prawdziwe, czyli duchowe życie sztuki? Utratą wiary wobec doświadczenia totalnego okrucieństwa i zbrodni...

Wracając do muzyki. Dziś, patrząc na ów przełom sprzed lat kilkudziesięciu, dostrzegam wyraźniej jego tradycję, a jego trzej główni sprawcy zdają mi się nader głęboko zakorzenieni: Debussy – w estetyce francuskiej dobrego smaku (XVII-XVIII wiek) i klasycznym (mimo „naturalnej" swobody) poczuciu formy; Schönberg – w muzyce Wagnera (najbardziej przyszłościowego kompozytora XIX wieku: w harmonice zwłaszcza i mowie wokalnej języka niemieckiego), a jeśli chodzi o technikę dodekafoniczną – znacznie głębiej, bo aż w polifonii XV-XVI wieku; Strawiński – w szczególnym, wewnętrznym nurcie energii rytmu, bulwersującym muzykę od baroku poprzez klasycyzm i cały romantyczny wiek XIX.

A jest przecież jeszcze cała sfera kompozytorów nastrojonych nowatorsko, ewoluujących w stronę nowego świata muzyki, jak Reger, Skriabin, Szymanowski, by wymienić najwybitniejszych, zarazem głęboko zakorzenionych w tradycji – powagnerowskiej – wyobraźni i myśli kompozytorskiej. I górująca w początkach wieku, a także później, nad wszystkimi, prawdziwie genialna osobowość muzyczna Gustawa Mahlera, którego wielkość w zamyśle i syntezie ogromnego symfonicznego dzieła docenia się właściwie dopiero w naszych czasach.

Jak więc dziś przedstawia się sytuacja w aktualnej twórczości kompozytorskiej? Gdy ogarniamy jednym przypomnieniowym rzutem nasz muzyczny wiek XX, we wszystkich jego przemianach, ewolucjach i paroksyzmach, wyraźniej już widzimy, co z czego się wywodzi.

PRÓBA PERIODYZACJI

Najpierw wszakże rzut oka na kontekst muzyki: próba ogólnej periodyzacji rozwoju sztuki w wieku XX, a muzyki w szczególności.

Wiek XX w sztuce jawi się nam, z perspektywy swego schyłku, może nie tyle jako jedna epoka, co parę kolejnych „epok", i dałby się z grubsza podzielić tak:

1900-1914 – „epoka" nowego rozkwitu sztuki we wszystkich jej dziedzinach, w bogactwie form, ekspresji, jakości metafizycznych, treści intelektualnych, z głębokim także zakorzenieniem w tradycji (symbolizm, modernizm, secesja, impresjonizm, ekspresjonizm, kubizm; geniusze nowej prozy: Mann, Kafka, Proust – i poezji: Rilke);

1914-1939 – „epoka" nowości i nowatorstwa awangardowego (odcinającego się od romantyczno-symbolistycznego dziedzictwa XIX wieku, także przez alianse i symbiozy z cywilizacją techniczną), upraszczającego sztukę,

pozbawiającego ją metafizycznych treści, odcinającego od sakralnych korzeni, wysuszającego z ekspresji emocjonalnej (futuryzmy, dadaizmy, surrealizmy);

1947-1970 – „epoka" nowego (wtórnego) awangardyzmu;

1970 – „epoka" różnych eklektyzmów i żerowanie na dziedzictwie historycznym kultury.

Sztukę naszego wieku charakteryzują przerosty i dysproporcje:

– przerost koncepcji nad spontanicznością,

– przerost nowości (jako pseudowartości) nad wartościowością istotną,

– przerost formy nad treścią, struktury nad ekspresją,

– przerost techniki nad wyrazem.

A w konsekwencji, jako zjawiska negatywne, wymieńmy:

– uwiąd, rozkład, rozpad formy (amorfia),

– przesadne zacieranie granic między sztukami, roztapianie ich w jednym wspólnym tyglu,

– degradację samego przedmiotu sztuki i co za tym idzie – obniżanie rangi jej twórcy.

Znamienną i ambiwalentną cechą sztuki XX wieku jest przenikający ją historyzm, różny od tego (bardziej samoświadomy i wyspekulowany), jaki panował w XIX wieku, i w związku z tym liczne i różne stylizacje. W ogólnej świadomości sztuki, w myśli o sztuce narasta w ostatnich dziesięcioleciach problem generalnego kryzysu, obejmującego:

– formę: w najszerszym pojęciu,

– recepcję sztuki i jej percepcję,

– miejsce sztuki w kulturze XX wieku i jej stosunek do dziedziny techniki, cywilizacji supertechnicznej, która zdaje się pochłaniać lwią część aktywności twórczej człowieka.

W sztuce, zwłaszcza w muzyce, wiek XX przechodzi do historii nie tylko jako stulecie nowatorstw, odkryć, awangard, ale i przeciwnie – jako wiek dociekliwych penetracji przeszłości, sięgania do różnych obszarów tradycji, wiek generalnych rekapitulacji, przetworzeń i syntez tego, co dokonało się niegdyś. Ogólnie: wzrasta świadomość tego, że dziedziny ducha i jego wytworów nie dotyczy czas „normalny", linearny, jednokierunkowy, ale czas „kolisty", „spiralny".

Rysuje mi się pięć zasadniczych haseł określających generalnie muzykę naszego wieku.

NOWY DŹWIĘK

Rewolucje, przełomy, odkrycia, przeobrażenia i kryzysy w muzyce XX wieku, sięgając jej substancjalnego rdzenia, zaczynają się na poziomie materii brzmieniowej: dźwięku i współbrzmienia. Doświadczenia, poszukiwania, pe-

netracje, eksperymenty z materią dźwiękową zdają się w ogóle naczelne dla muzyki XX wieku. Podejmują je kolejne generacje kompozytorów: do połowy lat siedemdziesiątych intensywnie, wszechstronnie, na dużą skalę, odkrywczo i wynalazczo. Rezultatem tych doświadczeń w drugiej połowie stulecia są nowe kierunki, prądy, estetyki brzmieniowe, także nowe rodzaje i gatunki muzyki. Najważniejsze z nich to:

Bruityzm (od franc. bruit – szmer), polegający na maksymalnym rozszerzeniu zasobu środków dźwiękowych instrumentów tradycyjnych, wzbogaceniu materiału także o dźwięki, brzmienia wysokościowo nieokreślone (szmery, zgrzyty, szumy, trzaski) i wydobywaniu z tego materiału nowych energii formotwórczych; kierunek zaistniały i rozwijany w drugiej połowie lat pięćdziesiątych (Varèse, Xenakis), obejmujący swym wpływem wielu ówcześnie młodych kompozytorów z różnych krajów (u nas: K. Serocki, H. M. Górecki, K. Penderecki, W. Kilar, W. Szalonek);

Muzyka elektronicznie generowana, komponowana przy konsolecie, z dźwięków instrumentów tradycyjnych przetwarzanych przez aparaturę (muzyka konkretna) oraz z dźwięków „sztucznych" produkowanych przez aparaturę (muzyka elektroniczna); powstają specjalne ośrodki uprawiania i nauczania takiej muzyki, elektroniczne studia, laboratoria nowego dźwięku (u nas Studio Eksperymentalne Polskiego Radia w Warszawie założył i wiele lat prowadził Józef Patkowski).

NOWA FORMA

Doświadczeniom i penetracjom brzmieniowym towarzyszy, wspólne wielu kompozytorom, dążenie do nowej formy, choć bardzo różnymi drogami do niej dochodzą. Kompozytor XX wieku jest bowiem świadomy głębokiego kryzysu sposobów kształtowania muzyki: wzorców, modeli, schematów wypracowanych w ciągu wieków – jak również kryzysu formy w ogóle: jej poczucia, pojęcia, rozumienia, koncepcji. Kryzys formy zresztą dotyczy w naszym wieku całej sztuki, wszystkich jej dziedzin (co pozostaje też w istotnym związku z rosnącą dominacją cywilizacji technicznej nad sztuką i kulturą artystyczną). Mówiąc o dążeniu do nowej formy pojmujemy ją nie w sensie jakichś nowych wzorców czy modeli formalnych, ale w znaczeniu nowych sposobów (zasad?) integracji, spójności utworu muzycznego. Chodzi więc bardziej o formę wewnętrzną niż o zewnętrzny kształt.

Do takiej formy dąży się następującymi sposobami:

a) Przez negację:

– deformację form tradycyjnych (co jest zresztą zjawiskiem powracającym w każdym kolejnym okresie historii muzyki i sztuki); znamienne jest to zwła-

szcza dla kierunku zwanego neoklasycyzmem (jedynego bodaj prądu muzycznego XX wieku zasługującego na nazwę powszechnego stylu), którego twórcami po pierwszej wojnie byli: Strawiński, Hindemith, Prokofiew; deformacja polegała tu przede wszystkim na wypełnianiu „starych" wzorców formy (sonata, fuga, rondo, wariacje) nową materią brzmieniową, neotonalną czy atonalną harmoniką;

– bardziej radykalnie, w latach sześćdziesiątych, poprzez dekompozycję, głównie w technice zwanej aleatoryzmem (od łac. alea – kości do gry), dopuszczającej w wykonawczym kreowaniu muzyki udział zdarzeń przypadkowych, nie zaplanowanych; również poprzez umyślne, reżyserowane wywoływanie wrażenia destrukcji, burzenia czegoś „starego", aby powstać mogło „nowe" (u nas w swoim czasie najwybitniejszym mistrzem dekompozycji był Bogusław Schaeffer).

b) Przez afirmację:

– kreowanie nowych elementów muzyki (lub twórcze odnawianie starych): ruch-rytm, nowa melodyka, nowa współbrzmieniowość (harmonika), nowa polifonia i kontrapunktyka, a wszystkie te elementy ściśle związane z barwą brzmienia;

– poprzez nowe typy muzycznej narracji: „impresjonistycznej" (wywodzącej się od Debussy'ego) – rozluźnionej, naturalnej, wrażeniowej; „ekspresjonistycznej" (jej właściwym twórcą był mistrz szkoły wiedeńskiej Schönberg) – spiętej, stężonej, „spazmatycznej", nieregularnej, niespokojnej, przyspieszonej, „znerwicowanej"; „witalistycznej" i „neofolklorystycznej" (u Strawińskiego i Bartóka) – zdominowanej przez rytm, motorycznej, dynamicznej, energetycznej, „dzikiej". Te trzy zasadnicze typy narracji (muzycznego toku) z pierwszych dziesięcioleci naszego wieku określają właściwie całą narracyjność dwudziestowiecznej muzyki. „Impresjonizm" prowadził do narracji totalnie amorficznej: muzyki jako czystego przepływu, trwania bez początku i końca. „Ekspresjonizm", pozbawiony swej źródłowej, „drapieżnej" dynamiki, przerodzi się z udziałem techniki dwunastotonowej – w narrację „punktualistyczną" lat pięćdziesiątych (Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono). A ze swoistego skrzyżowania „ekspresjonizmu" z „witalizmem" zrodzi się i rozwinie narracja „bruitystyczno-turpistyczna" lat sześćdziesiątych, eksponująca też efekt dźwiękowej brzydoty.

Natomiast spełnienie formy istotnie nowej mamy w twórczości kompozytorów największych w drugiej połowie stulecia: u Messiaena, Lutosławskiego, Panufnika. To oni są prawdziwymi mistrzami nowych form. Każdy z nich, posługując się tradycyjnymi środkami wykonania (organy, orkiestra, zespoły kameralne), kreuje własny, odrębny typ formy. Nowatorstwo polega tu także – paradoksalnie – na głębokim zakorzenieniu w tradycji i wybitnie twórczym jej wykorzystaniu.

Wszystkim wymienionym wyżej koncepcjom formy, mimo istotnych różnic indywidualnych: odmienności materii i systemów dźwiękowych, wspólne są pewne prazasady formalne:

– zasada liczby i matematycznego porządku,
– zasada powtarzalności i powrotu (wzorzec ronda),
– zasada tożsamości postaciowej, rozpoznawania dźwiękowych postaci (dawniej: motyw, temat i praca tematyczna),
– zasada zmienności (dialektyczna) na podłożu i wobec stałości (wzorzec wariacji),
– zasada współgrania wymiaru poziomego (czas) z wymiarem pionowym (dawniej: harmonia i polifonia).

NOWE TECHNIKI I SYSTEMY

Kompozytor nowator i odkrywca z początków naszego wieku świadom jest wyczerpania się możliwości formotwórczych dotychczas stosowanych technik i systemów uniwersalnych: harmonii i kontrapunktu, systemu tonalnego dur-moll, panującego przeszło trzy wieki. Należało więc dążyć do stworzenia nowych systemów zapewniających muzyce i dziełu muzycznemu spójność już na poziomie materii. I tak powstawać zaczną systemy organizacji dźwięków indywidualne, także z ambicjami teoretycznymi (Hindemith, Messiaen, Lutosławski, Panufnik). Wyjątek stanowi tutaj technika (system) komponowania za pomocą dwunastodźwiękowej serii – dodekafonia, wypracowana w latach dwudziestych, z odkrycia i inicjatywy Arnolda Schönberga, uprawiana i rozwijana przez jego znakomitych uczniów Albana Berga i Antona Weberna. Technika dodekafoniczna wykształcona została drogą ewolucji i jakościowego skoku z krańcowego stadium rozkładu systemu dur-moll. Rezultat tego rozpadu, atonalizm ekspresjonistyczny, domagał się wprost regulacji, przekształcenia w system. Jak na system wykoncypowany, ekskluzywny i ezoteryczny dodekafonia przyjęła się nadspodziewanie dobrze, a wykształcony z ekspresjonistycznego atonalizmu modus serialnego formowania wrósł na stałe w pejzaż muzyczny XX wieku.

NOWE KONWENCJE I STYLE

Muzyka naszego stulecia ma iście janusowe oblicze. Z jednej strony otwarta jest jak nigdy dotąd na przyszłość, czuła na skrajne nowatorstwo. Z drugiej strony – również jak nigdy dotychczas – zwrócona jest ku przeszłości, uświadamiająca sobie swoje zakorzenienie w historii, przeniknięta też pragnieniem zrozumienia tej przeszłości, przekazywania i pogłębiania wiedzy o niej.

Ogólnie można powiedzieć, że kompozytorzy XX wieku, zgodnie z duchem swojego czasu, wobec tradycji i przeszłości zajmują dwie zasadnicze postawy (często znamiennie „rozdwojeni w sobie", acz na ogół dobrze je w sobie godzący): parodystyczno-ironiczną i miłosno-nostalgiczną (są to zresztą dwie strony równie głębokiego poczucia zakorzenienia). W związku z powyższym rozkwitają różnego rodzaju pseudostyle, a wiek XX w muzyce przejdzie do historii również jako stulecie rozmaitych stylizacji:

– na dawność: pastiszów i archaizacji (zwłaszcza w pierwszej połowie stulecia z inspiracji największych mistrzów pastiszu w stylu francuskim – Ravela i Strawińskiego);

– na klasycyzm (i barok) w aspekcie formy (neoklasycy);

– na folklor (Bartók, de Falla, Janaczek, Szymanowski);

– i w naszych już czasach (w latach siedemdziesiątych) na romantyzm, w dwojakim aspekcie: ekspresji emocjonalnej i związanego z tym języka dźwiękowego (pseudotonalizmy, eufoniczność współbrzmień, rehabilitacja konsonansu); środków wykonawczych: przede wszystkim idiomu późnoromantycznego symfonizmu (tu głównie Penderecki w swoich symfoniach);

– na ekspresjonizm w jego pierwszej wiedeńskiej, źródłowej fazie u początku stulecia.

NOWE ZWIĄZKI

Muzykę XX wieku – w całym jej bogactwie kierunków, tendencji, technik, systemów, stylów i pseudostylów – cechują skrajności, stany ekstremalne, zderzanie się przeciwieństw, oscylowanie między biegunami. Z jednej strony zamyka się ona, nieraz przesadnie, we własnej czysto muzycznej autonomii. Z drugiej – z równą może przesadą – otwiera się na nowe związki z innymi dziedzinami sztuki, kultury, cywilizacji, życia, świata.

Powiedzieć tedy można, że kompozytor w swoich poczynaniach odkrywa i demonstruje:

– nowe związki dźwięku muzycznego ze słowem (nowa melodyka wokalna w ekspresjonizmie i dodekafonii; słowo jako dźwiękowe, sonorystyczne tworzywo w kompozycjach wokalnych Lutosławskiego, Nono, Pendereckiego);

– nowe przejawy i formy teatru muzycznego (zainicjowana przez ekspresjonizm wiedeński nowa opera, później happening, teatr instrumentalny);

– nowe akcje i działania sprzęgnięte ze sztukami plastycznymi;

– nowe projekty syntez multimedialnych skoncentrowanych wokół muzyki.

WARTOŚCI I MUZYKA

Konkluzja będzie miała aksjologiczny i osobisty zarazem charakter opowiedzenia się za określonym systemem (?) wartości. Muzyka poważna, powstająca dziś w obrębie świata cywilizacji zwanej niegdyś zachodnią, według mnie dzieli się, czy rozpada, na dwie zasadnicze strefy: w pierwszej działają (chciałoby się powiedzieć: jak dawniej) siły formotwórcze, w drugiej zaś czynniki (nie nazwę ich siłami) rozkładające formę. Pierwsza strefa muzyki jest głęboko zakorzeniona (mimo tak radykalnych zmian brzmieniowych) w tradycjach muzycznych kultury europejskiej. Druga zaś poddana jest działaniom z zewnątrz (Wschód bliższy i dalszy? Azja?).

Pierwsza strefa muzyki, której przysługuje nazwa klasycznej (w szerokim sensie: dojrzałości, zmysłu ładu, proporcjonalności, harmonii), charakteryzuje się poczuciem, potrzebą, świadomością i koncepcją formy oraz zmysłem dynamicznej równowagi, współgrania dwóch głównie czynników kształtujących od wieków muzykę Europy: logiki i wyobraźni.

Drugą strefę muzyki, którą chętnie nazwałbym barbarzyńską, znamionuje skłonność do amorfii, dominacja nieposkromionej wyobraźni (przy zaniku logiki), tendencja do zacierania granic między „muzyką" a „rzeczywistością", do rozmywania takiej muzyki w „świecie". W przeciwieństwie do sfery pierwszej nie ceni się tu dzieła muzycznego jako odrębnej formy istnienia, przedmiotu estetycznego, a w zamian lansuje się poglądy o wyczerpaniu możliwości tworzenia takiego dzieła (dzieło w dawnym pojęciu chce się jakby roztopić w „nowej" muzyce, a samą „akcję muzyczną" przedkłada się nad jej końcowy rezultat; uderzająca analogia do tendencji w sztukach plastycznych, zwanych niegdyś „pięknymi", unieważniających malarstwo i obraz na rzecz instalacji).

Pierwsza strefa muzyki znaczona jest wybitnymi indywidualnościami kompozytorów (Mahler, Debussy, Schönberg, Berg, Webern, Strawiński, Bartók, Messiaen, Lutosławski, Panufnik – by wymienić tylko największych) oraz wybitnymi dziełami. I tylko w niej możliwe jest dzisiaj to szczególne odrodzenie wartości autentycznych i głęboko tradycyjnych (wiecznych?): piękna (bez którego sztuka w ogóle jest ułomna i chora), mowy uczuć i sacrum.